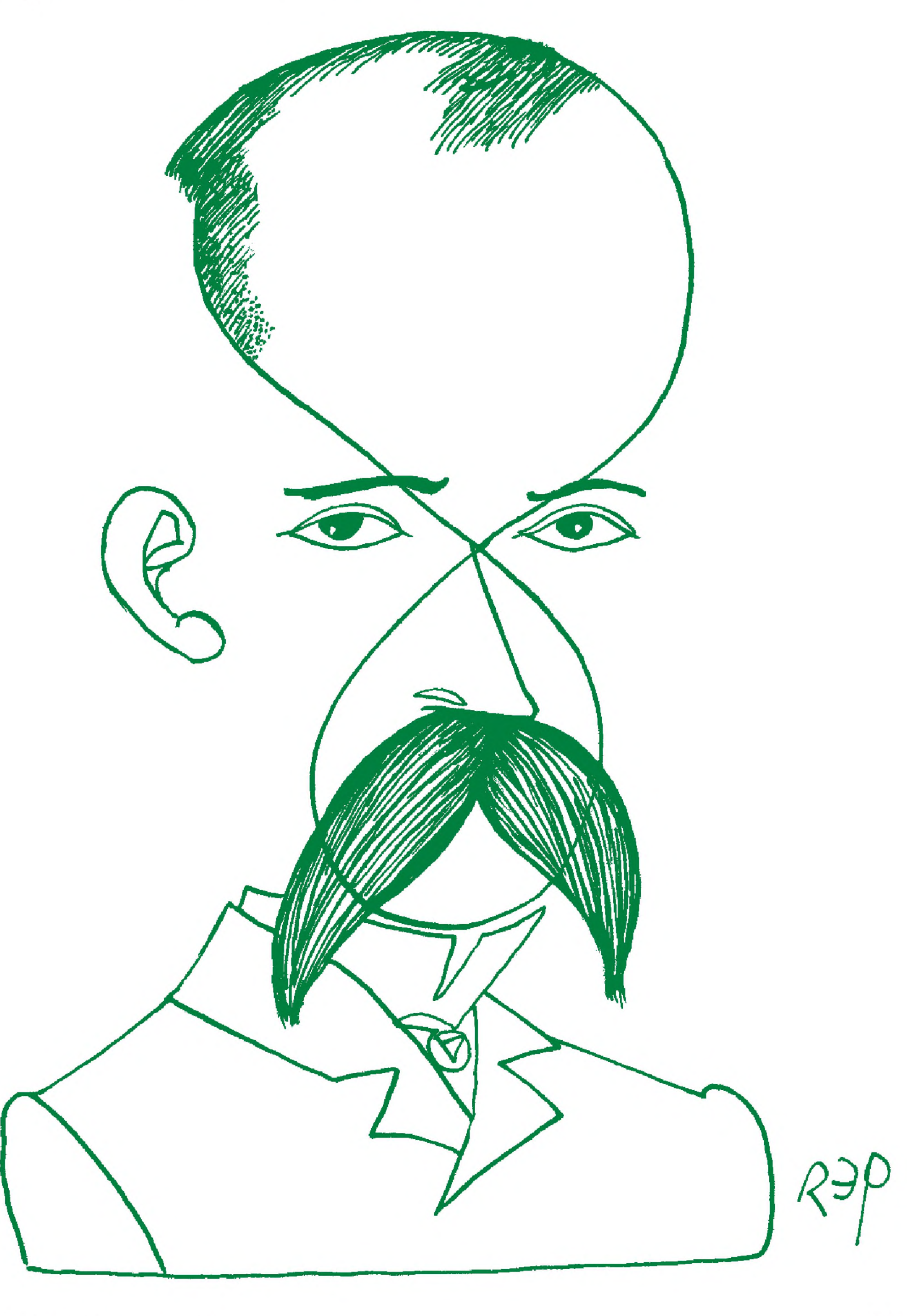
Grandes escritores latinoamericanos

4 Eugenio Cambaceres



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12





La nave de los locos (Stutilfera Navis) de Hieronymus Bosch, El Bosco (Holanda, 1453-1516). Realizado entre 1490 y 1550, este óleo sobre tabla presenta una sátira de la sociedad, arruinada por la decadencia y la estupidez, en la que se muestra a todos los hombres como si fueran locos, enfermos, marginales, confinados en una balsa a boyar por los mares del tiempo, sin posibilidad de llegar a ningún puerto porque no son aptos para reinsertase en el mundo



Dirección general: Hugo Soriani

Directora de colecciones de historia
de *Página/12*: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires

Directora:
Prof. Silvina Marsimian
Redactora:
Prof. Paula Croci

Colaboración Especial:
María Elina Denes
Claudia Torre

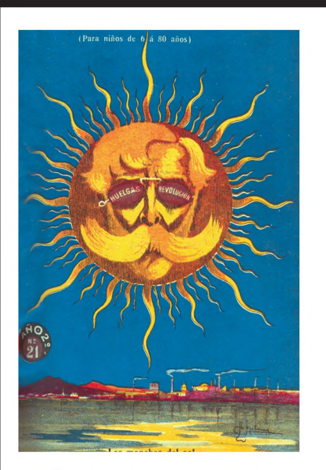
Auxiliares de Investigación:
Prof. Karin Grammatico y Prof. Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

ISBN 10: 987-503-431-2
ISBN 13: 978-987-503-431-0

Eugenio Cambaceres



LA ESCENA AMERICANA





Caricatura del presidente argentino Manuel Quintana como un sol, cuyas manchas son "huelga" y "revolución". En casi toda Latinoamérica, el paso de los siglos XIX al XX se caracterizó por el reclamo de los sectores social y políticamente marginados

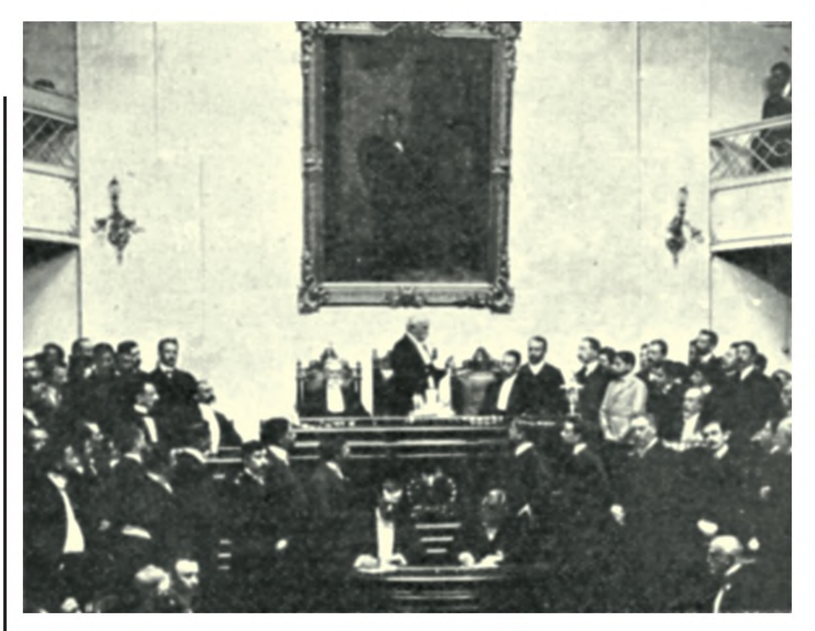
Entre 1850 y 1890, el territorio americano fue escenario de la liberación de México, la guerra del Pacífico protagonizada por Chile, la guerra civil en los EE.UU., la independencia de Cuba, la guerra de la Triple Alianza en el Paraguay y la de los Mil días en Colombia, la pacificación entre Buenos Aires y las provincias junto con la consolidación democrática en Argentina. Cuando hacia 1880 el romanticismo declina en América, se desata una importante corriente naturalista, coincidente con la afluencia inmigratoria que compromete a la mayoría de las ciudades –ahora convertidas en metrópolis–, desencadenada por un proyecto de progreso, urbanización, integración, nuevas posibilidades de trabajo y desarrollo intelectual, garantizado por la paz continental una vez que las contiendas políticas comienzan a desaparecer. Los modelos literarios, cuyo monopolio era de los artistas románticos, se ven cuestionados por las nuevas corrientes en boga en Europa, que hacían pie en las capitales de América, ávidas por recibir renovados aires estéticos e intelectuales, de la mano de los visitantes del viejo mundo y de los viajeros locales que frecuentaban sus capitales. Balzac, Flaubert, Goncourt y especialmente Zola dominan, desde Francia, el debate literario con sus propuestas realista y naturalista. Del mismo modo que con el romanticismo, el naturalismo en América respondió antes que a una moda estética a una realidad trágica que necesitaba mostrarse sin cargas subjetivas, sin emoción, sin ornamento, tal como se presenta "naturalmente" a los ojos, con sus costados desagradables y sus momentos desapacibles. Un entorno no armonioso en el que los contrastes sociales son cada vez más evidentes e irreconciliables: por ejemplo, entre las antiguas oligarquías terratenientes y los nuevos colectivos sociales, representados en las masas autóctonas que cobran protagonismo y los inmigrantes no siempre aceptados, que arriban a diario con más ilusiones que certezas. Con la llegada del naturalismo se desplazan los blancos de los elogios propios de la corriente romántica: las loas que antes recibía la mujer como objeto de adoración son atraídas por la ciencia; el progreso sustituye a Dios; la observación reemplaza la exaltación; el indianismo pictórico –corriente de defensa idealista del indio, muy desarrollada por cierta narrativa afín al romanticismo–, retórico y sin profundidad social, se convierte en un indigenismo preocupado por dar voz y protagonismo a la población nativa, mostrando sus aspectos buenos y malos. Por su extensión y por las tradiciones disímiles, el naturalismo en América ofreció un repertorio bastante rico en variedades temáticas y lingüísticas, aunque en general todas, en algún sentido, coincidían con los postulados del parnasianismo y la prédica de Zola. Esta última condicionó particularmente la producción en habla española: el mexicano Federico de Gamboa escribió *Santa*, una novela considerada la versión criolla de *Nana* de Zola; los chilenos Alberto Blest Gana y Luis Orrego Luco fueron considerados, el primero el Balzac de Chile y el segundo, continuador de Stendhal y Zola por su mirada objetivista sobre la realidad. La crítica considera que el principal exponente del naturalismo chileno es Baldomero Lillo; Cambaceres en la Argentina da muestras del afrancesamiento de la nueva novela, mientras que Julián Martel denuncia las consecuencias sociales de los cambios económicos imperantes en *La bolsa*. En Brasil, el naturalismo fue un primer escalón para la entrada del modernismo, que alcanzó gran desarrollo en ese país; tiene como cultor a Joaquim Maria Machado de Assis, un escritor romántico de origen mulato que incursiona en la corriente experimental naturalista, con el propósito de encarar la realidad, en novelas como *El alienista* (1882).

Hijo de Antonino Cambaceres, químico de origen francés llegado a la Argentina hacia 1833 para invertir una sustancial herencia y convertirse en un poderoso hacendado, y de Rufina Alais, una dama porteña –probablemente hija del grabador inglés Juan Alais–, Cambaceres nació en Buenos Aires en 1843, estudió en el Colegio Nacional de Buenos Aires y se graduó como abogado en la Facultad de Derecho. Digno miembro de una clase acomodada, apenas si ejerció la profesión para la que había estudiado más por guardar las formas que por verdadera vocación, y pronto se embarcaría hacia Europa con el fin de alejarse de la "gran aldea", demasiado provinciana para el hijo de una familia francesa burguesa, y completar su perfil de hombre de mundo. A pesar de su marcada educación europeizante, no dejó de conocer la esencia y contradicciones del país que le dio nacionalidad, gracias a que distribuía sus días entre la agitada ciudad capital y el interior de la provincia de Buenos Aires, espacios por entonces ricos en cambios sociales y políticos. De esta experiencia múltiple –campo, ciudad, Sudamérica, Viejo Mundo–, surgirá el material germinal de sus cuatro novelas: *Pot-pourri* (1881), *Música sentimental* (1884), *Sin rumbo* (1885) y *En la sangre* (1887). Antes de abocarse a la tarea de escritor, dedicó diez años a la vida política, en el período comprendido entre 1870, cuando fue elegido diputado en la legislatura de la provincia de Buenos Aires, y 1880, cuando decide abandonar la gestión pública. También en 1870 ocupó el cargo de secretario del Club del Progreso, importante centro de reunión de los representantes de la generación argentina del '80 y de la aristocracia porteña, y al año siguiente participó de la Convención de la provincia, desde donde lanzó su primera propuesta escandalosa: separar la Iglesia del Estado, con lo que se ganó para siempre el desprecio y la crítica de la creyente sociedad porteña y el mote de masón, impío, ateo. El discurso proferido en esa oportunidad se publica primero en la *Revista del Río de la Plata*, fundada y dirigida por Juan María Gutiérrez; más tarde, en la *Oratoria Argentina*. En 1873 accede a la vicepresidencia del Club y un año después, electo diputado nacional, protagoniza un segundo episodio estridente, basado en la denuncia de los actos fraudulentos cometidos por el partido al que representaba en las elecciones de 1874; sonado hecho que derivó en la revolución mitrista y que cuenta como el primer caso de defensa del sufragio limpio como la base de la salud democrática. Si bien Cambaceres tuvo que enfrentar el embate de sus compañeros partidarios que le salieron inmediatamente al cruce, fue reelecto diputado en 1876, pero presentó su renuncia pocos meses después. Durante los siguientes cuatro años, se ocupó de administrar los campos familiares, viajar reiteradas veces a París, cultivar amistades femeninas, por lo general del ambiente teatral, algunas de ellas evocadas en sus libros como la Amorini, la cantante de ópera italiana de *Sin rumbo*; también dedicó gran parte de su tiempo a las lecturas que nutrirían su inminente escritura. La decisión de dejar atrás su vida congresal coincidió con su opción por el trabajo intelectual, según manifiesta en las "Dos palabras del autor", texto que acompaña la tercera edición de *Pot-pourri*: "Una mañana me desperté con humor aventurero y, teniendo hasta los tuétanos del sempiterno programa de mi vida: levantarme a las doce, almorzar a la una, errar como bola sin manija por la calle Florida, comer donde me agarrara la hora, echar un *bésigue* en el Club, largarme al teatro, etc., pensé que muy bien podía an-





Retrato de Eugenio Cambaceres que acompañó la edición de Sin rumbo *de la Biblioteca de Clásicos Argentinos de editorial Estrada*

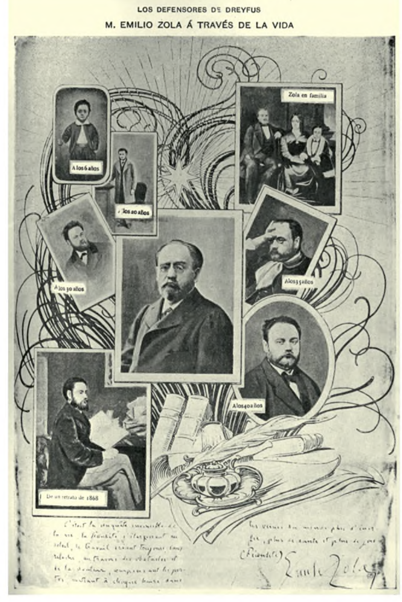




Una sesión en el antiguo recinto del Congreso Nacional (hoy monumento histórico nacional, custodiado por la Academia Nacional de la Historia), donde Cambaceres actuó como diputado

tojárseme cambiar de rumbos, inventar algo nuevo, lo primero que me cayera a la mano, con tal que sirviera de diversión a este prospecto embestiador, ocurriéndoseme entonces una barbaridad como otra cualquiera: contribuir, por mi parte, a enriquecer la literatura nacional. Para que uno contribuyera, (...) me dije, basta tener pluma, tinta, papel y no saber escribir en español.". Con estas declaraciones desenfadadas e irónicas, Cambaceres inicia un proyecto literario, enmarcado en los vaivenes de la generación del '80, que lo colocará –promediando el siglo XIX– como uno de los fundadores de la novela argentina, atenta a la nueva situación emergente del plan sistemático del grupo al que él también pertenecía: la consolidación de la masa inmigrante, un nuevo componente social que "amenazaba" con heredar el poder, calificado como distinto e inferior y que debía ser objeto de análisis. Influido por las corrientes literaria y filosófica imperantes en Francia: el naturalismo, de la mano de *La novela experimental* (1880) de Emile Zola; el positivismo, a través de los libros del naturalista inglés Charles Darwin acerca de la evolución de las especies; el método científico tomado de las ideas expuestas por Claude Bernal en su trabajo *Introducción al estudio de la medicina experimental* (1865), y la determinación del medio y los rasgos hereditarios en la configuración de los perfiles psicológico y sociológico de los individuos con arreglo a las teorías de Hypolite Taine, el escritor argentino comienza a publicar en 1880 algunos artículos periodísticos en el diario *Sud América* con el seudónimo de "Lorenzo Díaz". En 1882, aparece su primer libro con el que vuelve a vivir la reacción de sus contemporáneos ante su también escandalosa obra, aparentemente escrita según el modelo charlista de la generación del '80, pero con la incorporación de una mirada desprovista de matices sobre las conductas humanas, aprendida de las novelas naturalistas francesas. Un poco antes de la aparición en París de *Pot-pourri*, Zola había publicado una no menos controvertida obra titulada *Pot-Bouille*, en la que el escritor francés ofrece una galería de cuadros críticos sobre la burguesía venida a menos, agrupados bajo una denominación gastronómica y popular que sugiere mezcla, sobras, despojos. Con humorismo, por momentos descarnado, y con la displicencia que caracterizaba a los *clubmen* de la época, que no tenían empacho en exponer públicamente experiencias personales a través de sus escritos fragmentarios y memorialistas, Cambaceres activa la corriente naturalista local, como si fuera la necesidad de un pasatiempo: "vivo de mis rentas y nada tengo que hacer. Echo los ojos por matar el tiempo y escribo", declara en el prólogo de la novela el narrador en primera persona que se identifica con el autor. Poco a poco irá comprometiendo sus palabras hasta desplegar una mirada sumamente mordaz sobre aquellos que contribuían a desdibujar el dominio de su clase, los gringos. En menos de una década escribirá sus otras tres novelas con las que irá perfeccionando su proyecto narrativo, que comienza autobiográfico, asistemático, casi sin cohesión anecdótica, y terminará con ficciones cada vez más sólidas. La muerte lo sorprende –según algunas fuentes– en 1888, en París, como consecuencia de una complicación pulmonar.

"Cambaceres nos ha demostrado con el ejemplo que nuestra vida es susceptible de estudio interesante en cualquiera de sus múltiples fases. (...) En nuestra escasa vida intelectual está llamado a abrir un sendero en que se espaciará en el porvenir de la novela." Martín García Mérou





Collage aparecido en Caras y Caretas, *con distintas imágenes de Emile Zola, quien defendió, con una carta abierta al presidente de Francia, al capitán Alfred Dreyfus, víctima de un proceso en que fue acusado injustamente por traición a la patria*

OBSERVAR HASTA LA MÉDULA

"Den vuelta la hoja y oirán, en pro y abandono de mi dicho, una colección de melodías arregladas para pito, un *potpourri* de chiflidos sacados de oído y a *capriccio*, pero sin *fioriture* ni variantes, de música colosal del mundo", cierra Cambaceres el prólogo de *Pot-pourri,* cuya primera edición llevaba como subtítulo "Silbidos de un vago". En él, no solo deja suficientes "pistas" como para que los lectores contemporáneos repongan la identidad del autor: además, adelanta que la obra será heteróclita, es decir, compuesta por fragmentos de origen diverso –narrativos, teatrales, descriptivos–, emergentes de sucesos contemporáneos a la escritura, enmarcados en una trama en la que el narrador, un *dandy* descreído de las relaciones duraderas, disfruta como testigo de una historia de amor de un matrimonio amigo, de la aristocracia porteña. Este, para desconcierto del narrador, empieza idílicamente, pero el entusiasmo de los primeros meses va desintegrándose hasta terminar en la infidelidad mutua. Escrita en primera persona, *Pot-pourri* centra su punto de interés en la clase burguesa, a la manera de Zola, quien había desplazado su escalpelo inquisidor hacia las clases más altas, abandonando los casos marginales, al borde del delito, la prostitución, las enfermedades, para adentrar en los conflictos amorosos de los acomodados. Así como *Pot-bouille* ("convivencia entre dos personas" "puchero") remite en francés a lo ordinario, *Pot-pourri* ("olla podrida") hace alusión a un conjunto de cosas distintas que conviven entre sí; también se usa para denominar a una sumatoria de fragmentos literarios, compilados de una forma que resulte atractiva a la lectura y a una composición musical, elaborada a partir de distintas melodías. Acompañan la trama central una serie de casos en donde la intimidad de la vida de la élite porteña se pone al descubierto, para mostrar que no es un caso excepcional sino que corresponde a la generalidad de la clase. La reacción contempo-

CONTRAPUNTO

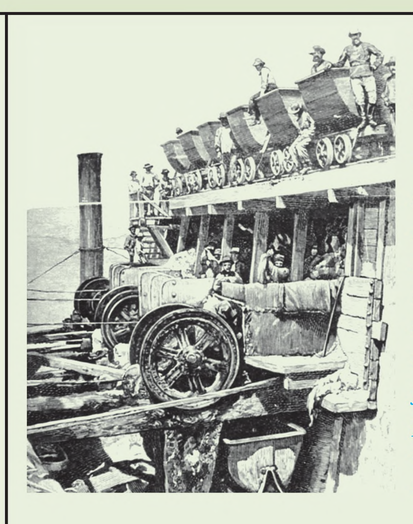
Del otro lado de la cordillera

Terminada la guerra del Pacífico, la economía de Chile se modificó por el aumento repentino de las riquezas que fueron a las manos de la oligarquía. De inmediato, se desataron conflictos sociales, sobre todo en las regiones del salitre y el cobre, adquiridas recientemente. Esta novedosa situación dará nacimiento a novelas como *Casa Grande* (1908), del diplomático cosmopolita Luis Orrego Luco (1866-1948), en la que se registra el apogeo y caída de una familia de clase alta, según uno de sus miembros. También aparecerán las novelas de Alberto Blest Gana (1830-1920), quien escribe desde Francia –país al que se retiró después de abandonar la obligada carrera de las armas– una obra monumental y evocativa, sobre la realidad circundante; de esta se destacan *Martín Rivas* (1862), *Durante la reconquista* (1897), *El loco Estero* (1909). El caso más singular de naturalismo en Chile lo presenta Baldomero Lillo (1867-1923), maestro y periodista, autor de cuentos reunidos en *Sub Terra* (1904) y *Sub Sole* (1907), en los que toma al campesino y al minero como sujetos del conflicto emergente de la nueva conformación económica. Narrados desde una perspectiva bien cercana a los hechos en tanto que él mismo provenía de las entrañas de un pueblo minero, la propuesta estética de Lillo provocó, en un primer momento, incomodidad entre los lectores, ya que exigía de estos un tipo de sensibilidad a la que no estaban todavía acostumbrados: el ambiente gris, sucio, tosco de las minas no resultaba en absoluto "pintoresco" como en los relatos costumbristas, sino básicamente trágico.

ránea ante la obra fue similar a la que recibieron sus proyectos como legislador: la indignación de colegas, amigos e interlocutores de su generación, quienes entendían que el naturalismo aplicado a los iguales era una verdadera provocación, casi un ultraje de las entrañas de la "respetable" sociedad de Buenos Aires. Sumado a que varios hombres influyentes aparecen mencionados, la calificación general del libro fue de obra inmoral y del escritor se llegó a decir que era "un destapa cloacas"; "libro enfermizo" –como señala el escritor católico Pedro Goyena–; o "libro de un enfermo", según Miguel Cané, autor de *Juvenilia*. A pesar del descontento, la obra alcanza tres ediciones agotadas. La última incluye una defensa del autor: "De veras, nunca me figuré que les diera tan fuerte y que llegaran hasta desgañitarse. (...) [mi único] delito consiste en haber escrito una farsa, en haber compuesto un *Pot-pourri* en que se canta clarito la verdad. Concluyo. He querido hacer reír y he hecho rabiar". Con esta novela, el naturalismo en la Argentina –sin una etapa inicial, didáctica, en la que se exhibieran los vicios populares para tratar de corregirlos– empieza directamente con la sátira a las costumbres de los pares. Las pocas apariciones del extranjero en la obra se limitan a las entradas y salidas que, como un personaje teatral cómico, hace Tainete, el sirviente gallego, "un criado de estirpe tradicional" –como señala David Viñas–, que ameniza los acontecimientos con frases deformadas por la marca lingüística de origen. La segunda novela no se hizo esperar. Apenas dos años después aparece, en 1884, *Música sentimental*, con el mismo subtítulo que la anterior: "Silbidos de un vago", como una respuesta para los ofuscados por *Pot-pourri,* que sostenían que sus silbos eran nada más que los caprichos pasajeros de un ocioso mundano. Poco antes de la publicación, Cambaceres había declarado sus principios en una carta al cuestionador Cané: "Entiendo por naturalismo, estudio de la naturaleza humana, observación hasta los tuétanos. Agarrar un carácter, un alma, registrarla hasta los últimos repliegues, meterle el calador, sacarle todo lo bueno como lo malo, lo puro si es que se encuentra y la podredumbre que encierra.". Conservando el tono autobiográfico, llama la atención el intento de Cambaceres por consolidar la práctica novelística y su mirada naturalista: elimina casi por completo las digresiones, la inclusión de relatos u observaciones relacionadas con la trama pero que rompían con la fluidez de la narración. En este caso, el foco de interés está puesto en la transculturación de los argentinos que sueñan con París, encarnada en Pablo, un joven de familia adinerada, amigo del narrador que –como es costumbre– hace el viaje de bautismo a Europa. En París conoce a Loulou, una prostituta con ambiciones que se enamora del joven y deja su profesión deshonrosa, mientras él intenta seducir a una condesa. Loulou no soporta la situación y advierte al marido de la condesa, quien reta a duelo a Pablo. El joven logra matar a su adversario pero resulta herido. A partir de ahí, su vida entra en una espiral descendente. Lo ataca una sífilis, se debilita y muere. Loulou debe volver a su antigua vida. Aunque la trama no resulta innovadora, sí lo es la forma no idealizada del narrador para contarla: las descripciones, por ejemplo, muestran la intimidad de una clase acomodada que se va deteriorando física y moralmente.



Sin embargo, los miembros del grupo intelectual del que Lillo formaba parte facilitaron su consagración, con críticas muy favorables. El ambiente dibujado en los ocho cuentos de *Sub Terra* es desolador: los hombres desechos por el trabajo casi esclavo solo resisten por la necesidad de llevar un sueldo a sus hogares; cuando alguno de los padres de familia se enferma o muere por un accidente laboral, sus hijos y esposa quedan abandonados a su suerte y, en general, entregados a la vagancia los primeros y a la prostitución, la última. La vida en la aldea, su gente, sus tiendas, sus conventillos son el centro de los relatos de *Sub Sole*, en los que el acento está puesto en el drama de la clase media: cómo sobrevivir y cómo diferenciarse de los más pobres con escasos recursos.





"La primitiva", mina salitrera en Tarapacá, en el norte de Chile. Perteneció a John Thomas North, conocido como el "rey del salitre", quien monopolizó ferrocarriles, bancos, periódicos y hasta el agua y la comida de las poblaciones mineras

SUEÑO POSTERGADO

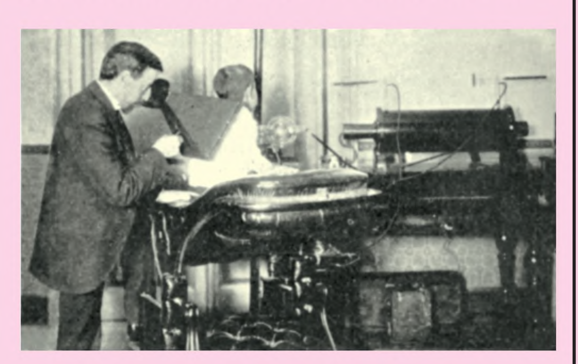
A partir de *Sin rumbo* (1885) –primera publicación con su nombre–, Cambaceres entra en la etapa más profesional y original de su producción, con la incorporación del método naturalista: un narrador en tercera persona, observador y testigo de los hechos de manera aparentemente objetiva; la imitación de los modos de hablar de acuerdo con la clase social a la que pertenece el personaje; la descripción de las costumbres locales. Días antes de la distribución del libro aparecen, como adelanto, en el diario *Sud-América* y con un día de diferencia en *La Crónica*, los capítulos 39 y 40 de la novela, con una nota que anclaba la nueva producción con los efectos causados por el libro anterior: "Todos los que han leído *Música sentimental* recuerdan todavía con un estremecimiento involuntario las páginas terribles en que se sigue la marcha de la enfermedad repugnante del protagonista; nadie ha olvidado la amorosa abnegación de una mujer perdida, engrandecida y purificada de su primera pasión" (*Sud- América*, 1885). Habiendo abandonado prácticamente los postulados literarios de la generación del '80, en la que predominaban las memorias, las cartas y los diarios de viaje, presenta una narración autónoma respecto del suceso autobiográfico o de la observación crítica de las costumbres para adentrarse en el campo bonaerense. Reproduce miméticamente los registros populares del habla de los gauchos y se inmiscuye en los ambientes de clase media y baja de la ciudad capital –cuya población crecía gracias a las leyes inmigratorias–, en franca confrontación con la pintura de los personajes cultos, dueños de las tierras y –por el momento– de la conducción del Estado. De esta manera, Cambaceres contribuye a reforzar un proyecto nacional que –apenas nacía– empezaba a mostrar caras no agradables para el grupo aristocrático, que soñaba con la perpetuación en el poder. La trama de *Sin rumbo* se basa en la historia de Andrés, el hijo de un estanciero millonario quien, aburrido por estar obligado a ha-

PRÁCTICAS CULTURALES

Las novelas médicas



A finales del siglo XIX, cuando el territorio nacional ya había quedado definido, el debate intelectual y político estuvo dominado por la necesidad de "fabricar ciudadanos" en el marco de una comunidad nacional homogénea, según Graciela Nouzelles en su estudio sobre políticas médicas del cuerpo. La lengua, las costumbres y la invención de tradiciones fueron los mecanismos más eficaces para la consolidación del nuevo ser nacional y la literatura, el vehículo más permeable e influyente en la transmisión de los modelos de comportamientos preferibles y el cuestionamiento de los considerados perniciosos. En este panorama naciente, el naturalismo favorecía el uso político de la literatura como herramienta de análisis de la sociedad y como material didáctico de una pedagogía ciudadana. A diferencia de las ficciones románticas que acompañaron el proceso de emancipación y que proponían una estructura familiar sólida y la conciliación entre facciones opuestas, como podía suceder en *Amalia* de José Mármol, las novelas producidas a partir del naturalismo denuncian que, por debajo de esos preceptos morales, subyace un mundo de transgresiones, mezclas inesperadas e impedimentos biológicos que se oponen a un modelo de integración, ya que desde el interior de la sociedad local se intenta conservar limpia la sangre y la ideología. Los escritores allegados a la experimentación naturalista reincidían en presentar familias que se desarticulaban por la intervención del "otro" enfermo: *Música sentimental*, *Sin rumbo* y *En la sangre* de Cambaceres, *¿Inocentes o culpables?* (1884) de Antonio Argerich, *Irresponsables* (1890) de Manuel Podestá y *El libro extraño* (1894-1902) de Francisco Sicardi constituyen un subgénero, las "novelas médicas", destinadas a demostrar que el matrimonio no es un fin deseable cuando los consortes tienen distinto origen de clase, pero tampoco lo es entre iguales, porque el adulterio amenaza la reproducción de la especie.





Laboratorio de Rayos X del doctor Ferreyra, de fines de siglo XIX. La medicina comienza a escudriñar en el interior de los cuerpos y sus patologías

cerse cargo de la explotación de las tierras familiares después de años de vagancia en la capital, seduce a Donata, la hija de un capataz de la hacienda. Se aprovecha de la ingenuidad del peón de campo que –por cumplir las órdenes del joven patrón– abandona su puesto y a su hija sin saber que las diligencias habían sido pergeñadas con segundas intenciones: "Solía Andrés repetir con más frecuencia sus visitas; se informaba de las salidas de ño Regino al campo o al pueblito, él mismo lo alejaba, le creaba ocupaciones, le ordenaba trabajos en la hacienda de que era el viejo capataz, mandaba para rodeo, hacer recuentos, galopar la novillada, inventaba mil pretextos para poder estar solo con Donata". De estos encuentros clandestinos en los que Andrés sacia sus necesidades fisiológicas y Donata teje una ilusión romántica, nace una niña, huérfana de madre porque Donata muere en el parto; con el tiempo, Andrés, arrepentido por sus muchas actitudes egoístas y despiadadas a lo largo de la vida, la reconoce como hija y la cuida. Pero la contrición no alcanza para contrarrestar los efectos devastadores del determinismo que se cobra la desviación social –la unión de dos clases opuestas– con una enfermedad que acaba con la vida de la pequeña, desemboca en el suicido de Andrés y en el incendio de la estancia. Como sucede en general en la novelas de corte naturalista, *Sin rumbo* cuestiona la posibilidad de construir la nación a partir de la familia, ya que los vínculos que en otro momento constituían la unidad de la clase dirigente se contaminan a partir de la mezcla con los trabajadores campesinos y los inmigrantes económicamente en ascenso, representados por ejemplo por la cantante del Colón con quien Andrés tiene un amorío, a pesar de que desprecia sus modales y su forma de hablar.



"Los ombúes", *acuarela sobre papel de Prilidiano Pueyrredón. Presenta el ambiente rural idealizado como contraste de la ciudad, foco de las distintas enfermedades sociales*

Publicada por entregas en *Sud-América* durante septiembre y octubre de 1887, *En la sangre* cierra el ciclo literario de Cambaceres. El hecho de aparecer en un diario de gran circulación modifica el perfil del lector, ya que incluye a clases que no necesariamente coinciden con la del autor y promueve una edición en libro que pocos meses después concreta el mismo diario, convertido en sello editorial. El naturalismo "inaceptable" e "inmoral" de los primeros textos de Cambaceres cambia de signo a partir de que el personaje principal ya no es el niño bien en decadencia, descubierto en sus felonías por la pluma del escritor, sino el hijo de gringos, protagonista de un conflicto planteado alrededor de tretas que estos advenedizos arribistas diseñan para ascender en la escala social; de esta manera, no solo alerta a la élite sino también a la clase media, que es la que convive y compite mayormente con la ola inmigratoria. En la novela, el determinismo hereditario declarado en el título llega hasta las últimas consecuencias en una historia en la que Genaro, el hijo de un inmigrante italiano inescrupuloso, no escatima mentiras, traiciones, injusticias entre los que lo aceptan y ayudan a la hora de ascender y mejorar su situación económica como su esposa Máxima, perteneciente a una familia tradicional criolla. El final de la novela la pone las cosas en su lugar, ya que frente al acto más extremo: golpear a su mujer porque no le quiere firmar un pagaré, esta le recuerda que la dueña del dinero es ella y no se lo va a entregar. De esta forma, al advenedizo solo le resta aceptar su condición o cometer un acto criminal, tal como amenaza el personaje en la última frase de la novela: "¡Te he de matar un día de estos, si te descuidás!".



El triunfo de los "otros"

MARÍA ELINA DENES

Desde la óptica del realismo, la literatura es el lugar de "puesta en escena" de conflictos y ansiedades sociales, económicas y políticas de una época. Si nuestra literatura fundacional mostraba armonía entre los ideales de la nación y sus pasos concretos, a partir de 1880 dicha armonía se pone en duda en la narrativa a través de un sujeto nacional escindido, consecuencia inesperada y colateral de la Ley de Inmigración. La escenografía de este período se completa con la aparición de la novela moderna argentina, la progresiva profesionalización del escritor y un gran fenómeno editorial y de la prensa, que algunos ven como oportunos medios de propaganda para los discursos nacionalistas del Estado. En este "teatro de operaciones", las novelas de Cambaceres pueden ser consideradas como un espacio retórico propicio para la representación diversificada de la realidad nacional, ya que ponen en crisis las identidades y muestran el momento en el que estas han dejado de reconocerse. Es a través del anteojo deformante de este escritor, seguidor de un naturalismo "esperpéntico" y antecesor del grotesco y del sainete criollos, como se manifiesta la realidad nacional conflictiva, maniquea y en emergencia. A partir del contraste hiperbólico como principio constructivo, es evidente la crítica hacia "afuera" –a la invasión de inmigrantes descastados e ignorantes– y, con menor intensidad y distinta finalidad, hacia "adentro"– a los miembros de la oligarquía paternalista de la que el autor forma parte. Sin embargo, el acento detractor, xenófobo, está



Imagen de un zinguero de fin de siglo XIX, fragmento de un calendario en Caras y Caretas

puesto en "el otro", el advenedizo, el que constituye una amenaza para el país. Por esto, Cambaceres elige "tipificarlo", como hace el científico naturalista, quien con una serie de síntomas busca aislar, clasificar, vivisectar lo que enferma, lo ponzoñoso, para prevenir y aleccionar. Así, Genaro, protagonista de *En la sangre,* confirma, por medio de sus acciones, cada vez más ruines e inescrupulosas, esos gérmenes malsanos que son la herencia biológica de sus padres inmigrantes. Desamorado, trepador, pusilánime, miserable, con una base de profundo odio hacia su anfitrión – país, familia política, compañeros de estudio–, no duda, entre otras vilezas, en dejar embarazada a Máxima para ascender socialmente, enriquecerse y lavar su sangre. Pero como novela de tesis que pretende argumentar en contra del extranjero, el personaje de Genaro se da finalmente contra la pared: es cierto que puede engañar en un primer momento a su incauta esposa y a toda su familia, pero en el desenlace de la novela, Máxima es capaz de recuperarse y re-ennoblecerse al desenmascarar y enfrentar a este ser abyecto con la verdad que más le duele: "–¿Matarte tú?.. no eres capaz... los cobardes no se matan". De esta forma, a una ambición y codicia desmedidas, se opone la secreta y atormentadora convicción –esa constante y pesada piedra en el camino– que paraliza y anula a Genaro desde el día de su nacimiento, producto de "su falta de aptitudes y de medios, la ausencia en él de toda fuerza intelectual.". Y así la voz del "otro" que representa a los otros, a los superiores, a los puros de raza, se venga transformándose en la voz de una conciencia "superyoica" maldita y delatora, que lo martiriza por querer ocupar un lugar vedado para los que son como él: "Pero, como en el fondo entonces de su conciencia sublevada un grito se levantaba de recriminaciones y de protesta, como extraño, como de otro, una voz que lo acusaba, que le enrostraba sus flaquezas, la ausencia en él de todo impulso generoso, de todo móvil desinteresado y digno, su falta de altura y de nobleza, sus procederes rastreros, sus torpes y groseros sentimientos, la perversión profunda, la abyección, en fin, de su corazón y de su espíritu, esa abyección moral en que se veía, en que se sentía caer, mayor y más completa cada vez, a medida que el esbozo del niño, la figura del hombre se desprendía.".



Inmigración y literatura

Claudia Torre es licenciada y profesora en Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde ha enseñado literatura argentina del siglo XIX. En la Universidad de San Andrés, coordina el Área de Ingreso y dicta talleres de escritura académica para alumnos de grado y de posgrado. Ha sido becaria de investigación del *Fondo Nacional de las Artes*, de la *Deutscher Akademischer Austaust Dienst* (Berlín) y becaria de doctorado de la Universidad de Buenos Aires. Integra dos proyectos de investigación: UBACyT (UBA) y Agencia FONCyT (UNGS). Es autora de artículos académicos publicados en Argentina y en el extranjero y coautora de *Ciudades alteradas. Nación e inmigración en la cultura moderna* (2003).





Claudia Torre, coautora de Ciudades alteradas. Nación e inmigración en la cultura moderna

¿En qué momento surge la necesidad de aumentar rápidamente la población en Argentina?

Los proyectos y los programas inmigratorios comienzan, en la Argentina del siglo XIX, con la Generación del '37. En esos años, Alberdi y Sarmiento conciben la idea de convocar inmigrantes para poblar y trabajar las enormes extensiones del país. Ahora bien, la materialización de esas ideas y proyectos es posterior. Será a partir de 1870 cuando se realiza la convocatoria y se produce la llegada efectiva de los extranjeros. En los años '70 del siglo XIX, los sucesivos gobiernos realizan campañas de captación de inmigrantes en Europa. Se instalan oficinas de información y propaganda en París, Londres, Basilea, Berlín y Bruselas. Se ofrecen subsidios estatales para los pasajes y tierras, para alentar la emigración. Se trata de captar también capitales foráneos, porque de alguna manera esas oficinas intentaban vender tierras públicas y mostraban un país próspero y con gran potencial a futuro.

¿Cómo es el proyecto inmigratorio liberal y la realidad de la inmigración?

Aquellos programas de inmigración, desde Alberdi y Sarmiento hasta Avellaneda, Roca y Juárez Celman, pensaban al inmigrante como un individuo vinculado a la civilización, a la modernización, al progreso. El inmigrante que todos tenían en su imaginación provenía del norte de Europa, sobre todo de la cultura sajona (en el siglo XIX, asociada a la laboriosidad y al esfuerzo); era muy trabajador, tenía y traería a América diversos oficios. Era un inmigrante alfabetizado y con capital o con una gran capacidad de producirlo en Argentina y que, desde su llegada al país, iba a entregarse a la nueva identidad que lo esperaba: el idioma, los símbolos patrios, la historia. Pero la realidad fue otra: los inmigrantes que efectivamente fueron captados por el programa inmigratorio de las oficinas estatales provenían de pueblos pequeños de la Europa mediterránea, en especial italianos y españoles, analfabetos la mayoría y sin oficios (a estos los aprenderán en América misma). Y, si bien se trataba de inmigrantes trabajadores, muchos de ellos se sintieron estafados porque el Esta-







Puerto de Buenos Aires, 1889. Inmigrantes esperando, en cubierta, la orden de desembarco que les permitirá la entrada al país

do argentino no efectivizó la entrega de tierras prometidas y la mayoría debió quedarse a vivir en Buenos Aires, en condiciones de hacinamiento y pobreza. Esta situación deterioró la motivación de trabajo, así como el incentivo de la integración. A esto se le suma el hecho de que, una vez instalados en la capital, muchos inmigrantes seguían hablando el idioma natal, tenían periódicos, homenajeaban a sus héroes de origen (Garibaldi, por ejemplo) y hasta pudieron organizar un congreso pedagógico. Este complejo encuentro cultural se dio en el escenario de la ciudad de Buenos Aires y tuvo importantes consecuencias. La primera es que el inmigrante considerado valioso y útil para construir una nueva nación comenzó a tener, para las mismas élites que lo habían convocado, un signo negativo. Fue visto como un sujeto poco laborioso, ambicioso, pobre, sin deseos de integrarse; en fin, como un verdadero enemigo. El proceso colapsa con la llegada de los inmigrantes, cuando se importan el socialismo contestatario y el anarquismo, que serán centrales en la realización de las primeras huelgas de obreros.

¿De qué manera se utilizó el prejuicio racial a favor de los intereses de una clase?

En la Argentina de esos años, los antecedentes de desprecio racial están dados por la exclusión de los indios como individuos posibles para integrar una nación. Cuando "el problema del indio" aparece como resuelto luego de la Conquista del Desierto en 1879, va a ser el inmigrante el nuevo enemigo de las élites dominantes de Buenos Aires. La búsqueda de las "identidades puras" caracteriza a todos las naciones en sus etapas de formación. La élite argentina tuvo una vivencia de disolución porque el rápido ascenso social a través del dinero desarticulaba la pertenencia de clase por el apellido, de modo que se volvió un imperativo disciplinar, expulsar o eliminar a los nuevos grupos sociales en el país.

¿Cuándo se empiezan a percibir en la literatura los brotes de xenofobia?

Se observa en los autores de las primeras novelas argentinas. Eugenio Cambaceres es, tal vez, el escritor más interesante. Su novela *En la sangre* ataca a mansalva a los inmigrantes, pero la focalización no está puesta en los inmigrantes mismos, sino en sus hijos. Los hijos de extranjeros en Argentina representaban, para este autor, el verdadero problema. Cambaceres dispara también sobre su propia clase, a la que presenta como "indefensa" frente a este "invasor". La obra literaria de Cambaceres muestra las contradicciones y los vaivenes de una clase social que tuvo una actuación protagónica en la historia de la inmigración argentina del siglo XIX.

¿Qué lugar tuvo la literatura en el fenómeno inmigratorio de finales de siglo XIX?

Tuvo una inmensa capacidad de representación de esta particular situación. La figuración del inmigrante fue negativa porque se trataba de una literatura cuyos autores formaban parte de la misma clase social que había convocado a los inmigrantes y luego los rechazaba. Por lo tanto, se trata de una escritura de clase en la que el inmigrante es "otro". Podemos leer allí el modo como estos inmigrantes fueron mirados y percibidos: con desprecio racista, pero también con una gran fascinación: la fascinación que produce la cercanía de lo "diferente".



La travesía de la escritura

El niño argentino (2006) de Mauricio Kartun (Buenos Aires, 1946) evoca los tiempos en que los terratenientes ganaderos de la pampa argentina viajaban a Europa como parte de sus vidas acomodadas. En este caso, se suma una razón de fuerza mayor: salvar al primogénito de la justicia, porque acaba de ultrajar a una menor, amiga de la familia. Por decisión del padre, el joven deberá trabajar varias horas al día en la bodega del barco, junto al peón encargado de los cuidados de una vaca que, según una costumbre de la época, llevaban los estancieros para tener leche fresca durante los días que duraba la travesía. Pronto se genera una relación compleja entre el hijo de la familia de clase alta y el peón responsable de ordeñar la vaca. Completa el eje dramático de esta "parodia política" –como la llama el autor– un tercer personaje que encarna al bovino de nombre Aurora. El "niño", lejos de sentirse preocupado por su mala acción, toma el castigo como una aventura más que terminará con una estadía en París; mientras tanto, aprovecha para imponer su poder y alardear de su vida disipada, tirado sobre las bolsas de cereales de la bodega como si fuera la *chaise longue* de su casa. La trama se centra en mostrar, como lo hacían las novelas naturalistas argentinas pero en clave humorística, las conductas reprobables de la aristocracia argentina y las consecuencias impredecibles que podían desencadenar sobre un peón ingenuo que, casi sin darse cuenta, aprende los mecanismos de la corrupción y la traición. Desde la humillación y el desprecio hasta la complicidad y el intercambio de roles, la relación de poder en juego transforma a la víctima en un victimario que poco a poco va tomando el lugar del joven, imitando la manera de hablar, usando su ropa, asesinándolo. El peón, convertido en una copia degradada de su patrón, dará origen a una nueva clase social argentina tan dispuesta a usufructuar del patrimonio del país de forma más extrema que su antecesora. Este será el futuro niño argentino quien, una vez perdida la inocencia, descubrirá con qué facilidad se puede ejercer el poder y traicionar. Por su parte, la vaca, disputada por los dos varones y sus correspondientes clases sociales, representa la Argentina que todos quieren poseer y prostituir mientras nada en la opulencia, pero que deja de ser importante cuando ya no se puede explotar y termina como banquete de los compañeros de viaje. Aurora es la versión "vacuna" de un país que renguea y que queda eternamente acorralado entre la utopía y la traición. Esta obra de Kartun se puede interpretar desde dos ópticas: la primera, referida a la relación de los dos personajes antagónicos: el joven oligarca y el peón, cuyo objetivo es reconstruir la memoria histórica del país; la segunda recupera la evolución del teatro nacional a través de la actualización de procedimientos ya en desuso en combinación con propuestas estéticas actuales como la mezcla de géneros y estilos: recreación de técnicas del circo criollo, empleo de las coplas camperas, humor equívoco propio de los cómicos trashumantes de la legua, técnicas de *vaudeville*, escenografías de telones pintados, "humor guaso" de la revista porteña, grotesco y hasta carnaval de antaño o fiestas cívicas. Además se reviven los versos gauchescos en tono de parodia y algunas escenas de teatro clásico, adaptadas por las compañías de principio de siglo a un lenguaje obsceno para quitarle solemnidad. En esta versión de Kartun, el modelo de verso clásico y guarango encierra un humor, entre ingenuo y sarcástico, que resalta las características farsescas de los personajes. Empeñado en recuperar lenguajes y géneros olvidados recurre al verso, una forma utilizada durante casi 24 siglos en el teatro. Rica en sentidos, la propuesta abre un espacio de reflexión sobre procedimientos teatrales, ya que la puesta en escena toma la herencia del naturalismo, del teatro y la cultura popular argentina.



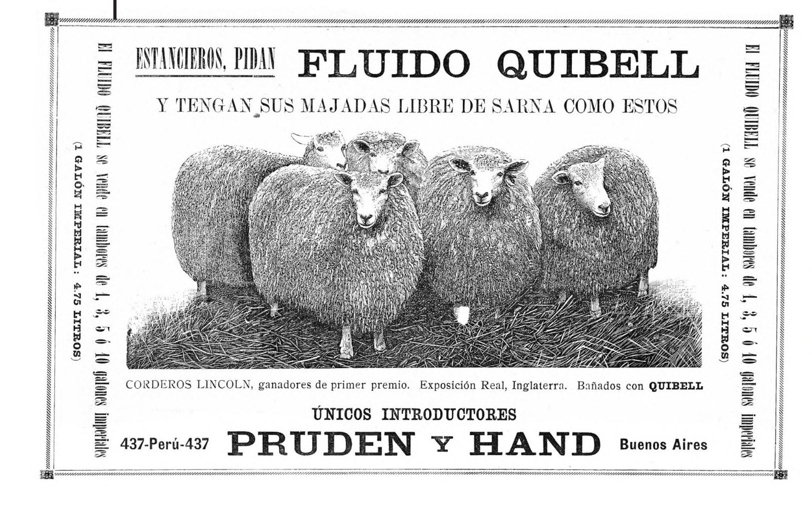


Los actores argentinos Mike Amigorena, Osqui Guzmán, María Inés Sancerni, el músico Gonzalo Domínguez y el teatrista Mauricio Kartun, durante un ensayo de la obra El niño argentino, *representada en el Complejo Teatral de Buenos Aires (Temporada 2006)*

Antología

"En dos hileras, los animales hacían calle a una mesa llena de lana que varios hombres se ocupaban en atar. Los vellones, asentados sobre el plato de una enorme balanza que de una correa de cuero crudo suspendía del maderamen del techo, eran arrojados después al fondo del galpón y allí estibados en altas pilas semejantes a la falda de una montaña en deshielo. Las ovejas, brutalmente maneadas de las patas, echadas de costado unas junto a otras, las caras vueltas hacia el lado del corral, entrecerraban los ojos con una expresión inconsciente de cansancio y de dolor, jadeaban sofocadas. Alrededor, a lo largo de las paredes, en grupos, hombres y mujeres trabajaban agachados. La vincha sujetando la cerda negra y dura de los criollos, la alpargata, las bombachas, la boina, el chiripá, el pantalón, la bota de potro al lado de la zaraza harapienta de las mujeres, se veían confundidos en un conjunto mugriento.
En medio del silencio que reinaba, entrecortado a ratos entre balidos quejumbrosos y por las compadradas de la chusma que esquilaba, las tijeras sonaban como cuerdas tirantes de violín, cortaban, corrían, se hundían entre el vellón como bichos asustados buscando un escondite y, de trecho en trecho, pellizcando el cuero, lonjas enteras se desprendían pegadas a la lana. Las carnes, cruelmente cortajeadas, se mostraban en heridas anchas, desangrando.
Por tres portones soplaba el viento norte: era como los tufos abrasados de un fogón.
–¡Remedio! –gritó una voz.
La de un chico fornido, retacón, de pómulos salientes, ojos chicos, sumidos y mirada torva. Uno de esos tipos gauchos, retobados, falsos como el zorro, bravos como el tigre.
El médico –un vasco viejo de pito– se había acercado munido de un tarro de alquitrán y de un pincel con el cual se preparaba a embadurnar la boca de un puntazo que el animal recibiera en la barriga, cuando, de pie, junto a este, el tono áspero y rudo:
–¿Dónde has aprendido a pelar ovejas, tú? –dijo un hombre al chino esquilador.
(...)
–¡Ni que fuera mi tata!... –soltó el chino, y sacando un pucho de la oreja lo encendió con toda calma, mientras, cruzado de piernas sobre el animal que acababa de lastimar, miraba de reojo al que lo había retado, silbando entre dientes un cielito.
La burla y las risas contenidas de los otros, festejando el dicho como un lazazo agolparon la sangre al rostro de éste:
–¡Insolente! –gritó fuera de sí y al ruido de su voz se unió el chasquido de una bofetada.
Echar mano el gaucho a la cintura y, armado de cuchillo, en un salto atropellar a su adversario, todo fue uno.
La boca de un revólver lo contuvo. Entonces, con la rabia impotente de la fiera que muerde el fierro caldeado a través de los barrotes de su jaula, el chino amainó de pronto, envainó el arma cabizbajo y, dejando caer sueltas las manos:
–¿Por qué me pega, patrón? –exclamó con humildad, haciéndose el manso y el pobrecito, mientras el temblor de sus labios lívidos acusaba todo el salvaje despecho de su alma.
–Para que aprendas a tratar con la gente y a ser hombre... Villalba, recíbale las latas al tipo este, páguele y que no vuelva a verlo ni pintado. (...)".

Eugenio Cambaceres, *Sin Rumbo*, *Obras completas*, Santa Fe, Editorial Castelví, 1956. Primera Parte, I.



Publicidad aparecida en Caras y Caretas. *Se promociona un fluido para el control de la sarna en el ganado ovino*

"De cabeza grande, de facciones chatas, ganchuda la nariz, saliente el labio inferior, en la expresión aviesa de los ojos chicos y sumidos, una rapacidad de buitre se acusaba.
Llevaba un traje raído de pana gris, un sombrero redondo de alas anchas, un aro en la oreja; la doblesuela claveteada de sus zapatos marcaba el ritmo de su andar pesado y trabajoso sobre las piedras desiguales de la calle.
De vez en cuando, lentamente, paseaba la mirada en torno suyo, daba un golpe –uno solo– al llamador de alguna puerta y, encorvado bajo el peso de la carga que soportaban sus hombros: 'tachero'... gritaba con voz gangosa, '¿componi calderi, tachi, siñora?'
Un momento, alargando el cuello, hundía la vista en el zaguán. Continuaba luego su camino entre ruidos de latón y fierro viejo. Había en su paso una resignación de buey.
Alguna mulata zaparrastrosa, desgreñada, solía asomar; lo chisteaba, regateaba, porfiaba, 'alegaba', acababa por ajustarse con él.
Poco a poco, en su lucha, tenaz y paciente por vivir, llegó así al extremo Sud de la ciudad, penetró en una casa de la calle San Juan entre Bolívar y Defensa.
Dos hileras de cuartos de pared de tabla y techo de cinc, semejantes a los nichos de algún inmenso palomar, bordeaban el patio angosto y largo.
Acá y allá entre las basuras del suelo, inmundo, ardía el fuego de un brasero, humeaba una olla, chirriaba la grasa de un sartén, mientras bajo el ambiente abrasador de un sol de enero, numerosos grupos de vecinos se formaban, alegres, chacotones los hombres, y las mujeres azoradas, cuchicheando.
Algo insólito, anormal, parecía alterar la calma, la tranquila animalidad de aquel humano hacinamiento.
Sin reparar en los otros, sin hacer alto en nada por su parte, el italiano cabizbajo se dirigía hacia el fondo, cuando una voz interpelándolo:
–Va a encontrarse con novedades en su casa, don Esteban.
–¿Cosa dice?
–Su esposa está algo indispuesta.
Limitándose a alzarse de hombros él, con toda calma siguió andando, caminó hasta dar con la hoja entornada de una puerta, la penúltima de la izquierda.



Viñeta de un juguete para bebés, muy popular en los primeros años del siglo XX

Un grito salió, se oyó, repercutió seguido de otros atroces, desgarradores al abrirla.
–¡Sta inferma vos? –hizo el tachero avanzando hacia la única cama de la pieza, donde una mujer gemía arqueada de dolor:
–'¡Madonna, Madonna Santa!...' –atinaba tan solo a repetir ella, mientras gruesa, madura, majestuosa, un velo negro de encaje en la cabeza, un prendedor enorme en el cuello y aros y cadena y anillo de *doublé*, muchos en los dedos, hallábase de pie junto al catre la partera.
Se había inclinado, se había arremangado un brazo, el derecho, hasta el codo; manteníalo introducido entre las sábanas; como quien reza letanías, prodigaba palabras de consuelo a la paciente, maternalmente la exhortaba: '¡Coraque Duña María, ya viene lanquelito é lúrtimo... coraque!' (...)".

Eugenio Cambaceres, *En la sangre*, *Obras completas*, Santa Fe, Editorial Castelví, 1956. Capítulo I.

Bibliografía

Cambaceres, Eugenio, *Obras Completas*, Santa Fe, Editorial Castelví, 1956.

García Mérou, Martín, "Las novelas de Cambaceres". En: *Libros y autores*, Buenos Aires, Lajouane, 1886.

Jitrik, Noé, *El mundo del ochenta*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

Jitrik, Noé, "Cambaceres: adentro y afuera". En: *Boletín de literaturas hispánicas*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Filosofía y Letras, Nº 2, 1960.

Laera, Alejandra, *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Loveluck, Juan, *La novela hispanoamericana*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969.

Ludmer, Josefina, *El cuerpo del delito. Un Manual*, Buenos Aires, Perfil Libros, 1999.

Nouzeilles, Gabriela, *Ficciones somáticas. Naturalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.

Onega, Gladys, *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

Sánchez, Luis Alberto, *Historia Comparada de las Literaturas Americanas*, Buenos Aires, Losada, 1976.

Torre, Claudia, "Prólogo". En: Cambaceres, Eugenio, *Pot-pourri*, Buenos Aires, *Clarín*, Biblioteca Argentina, 2001.

Villanueva, Graciela, "La imagen del inmigrante en la literatura argentina entre 1880 y 1919" [en línea], Amérique Histoire et Mémoire, Nº 1-2000-Migrations en Argentine, 2005, *http://alhim.revues.org/document90.htpml* [consultado el 22 de septiembre de 2006].

Viñas, David, "Biología, escepticismo y repliegue: Cambaceres y los naturalistas". En: *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo XX, 1970.

Ilustraciones

P. 50, Boeing, Walter, *El Bosco,* Colonia, Taschen, 1989.
P. 51, *PBT,* Año II, Núm. 21, Buenos Aires, 11 de febrero de 1905.
P. 52, Cambaceres, Eugenio, *Sin rumbo,* Buenos Aires, Editorial Estrada, 1924.
P. 53, *PBT,* Año I, Núm. 4, Buenos Aires, 15 de octubre de 1904.
P. 54, *Caras y Caretas* Año II, Nº 50, Buenos Aires, 16 de septiembre de 1889.
P. 55, *Gran Historia de Latinoamérica.* Vol. III, Buenos Aires, Abril editora, s/f.
P. 56, *Caras y Caretas* Año II, Nº 59, Buenos Aires, 18 de noviembre de 1889.
P. 57, Prilidiano Pueyrredón, Buenos Aires, Ediciones Banco Velox, s/f.
P. 58, P. 60, *Caras y Caretas* Año II, Nº 55, Buenos Aires, 21 de octubre de 1889.
P. 59, Archivo privado CT.
P. 61, Teatro Año XXVII, Nº 85, julio de 2006.
P. 62, *Caras y Caretas* Año III, Nº 102, Buenos Aires, 15 de septiembre de 1900.
P. 63, Stiebner, Erhardt y Urban, Dieter, Jllustrationsvorlagen, Munich, Bruckmann, 1985.

